

AGGIORNAMENTO CRITICO  
DEI GIUDIZI SULL'ARTE INTERPRETATIVA DI  
RUGGERO RUGGERI  
NEL PRIMO CENTENARIO DELLA NASCITA (\*).

Il primissimo quesito che, oggi, ci si pone nell'accostarsi ad un giudizio critico su quella che fu l'Arte dei grandi attori del passato - Eleonora Duse, Ermete Novelli ed Ermete Zacconi, Ruggero Ruggeri (per non parlare degli "antichi": dei Salvini, Rossi e Modena, di Adelaide Ristori: a proposito dei quali nessuno può vantare « ricordi personali ») concerne la validità attuale delle loro « tecniche recitative », o, meglio, dei loro « principi interpretativi »: a seconda, cioè, delle qualità appropriate, e dei criteri interpretativistici d'immedesimazione situazionale del personaggio incarnato, caso per caso.

Ebbene:

Questi quesiti, questi dubbi, questa dissacrazione antiaccademica, o demitizzazione antirettorica, è, oggi, all'ordine del giorno, all'insegna della « contestazione ».

A questo punto, la posizione più difficile, più polemica, risulta, è, quella del conservatore.

E noi da buoni conservatori crediamo di potere, almeno in

---

(\*) E' questo il testo della conferenza celebrativa che Leonardo Braglia, biografo del grande attore fanese, ha tenuto ufficialmente a ROMA (Sala Borromini, 21 maggio 1971, sotto il patrocinio del Sindaco di Roma e con gli interventi — « testimonianze » — di Wanda Capodaglio e di Paola Borboni); a FANO (Sala Morganti del Palazzo Malatestiano, 10 giugno 1971, con l'intervento di Paola Borboni); ed a MILANO (Museo Teatrale alla Scala, 13 novembre 1971).

parte, rispondere a codesti quesiti, affatto inquietanti come forma e sostanza teatrale.

Ci sarà subito obiettato, naturalmente, — e questa volta da parte degli anziani — che i teatranti della mia generazione non hanno avuto occasione di vedere né di sentire (neanche forse attraverso dischi fruscianti, o sbiadite apparizioni cinematografiche) le ombre di attori quali la Duse, Novelli, o Zacconi.

Eppure anche per questi Maestri del passato, crediamo di poter rispondere, ora, qui.

Mi si domanderà come ciò sia ancora possibile.

Questi grandi attori, « esemplari » in quanto Maestri, capiscuola di un loro stile, hanno avuto allievi anche soltanto, occasionali o vocazionali, i quali hanno tramandato sino a noi i loro intenti interpretativi.

Quei valori, cioè, che non tramontano, ma che, anzi, si tramandano divenendo « tradizione ».

E questi attori rappresentano loro stessi la tradizione, vale a dire l'attualità di valori che non tramontano, ma che restano, anzi, individuabilissimi.

A proposito del giovine Ruggero Ruggeri, il critico Renato Simoni ebbe a scrivere parole illuminanti, proprio su questo nostro concetto di tradizione tramandata.

La ritrovammo in una antica cronaca, che, in un certo senso, è un parallelo fra due grandi attori, fra Novelli e Ruggeri.

« Pochi attori ha avuto la nostra scena che unissero come Lui (Novelli), alla sapienza, alla autorità, all'espressione, alla genialità, il sentimento della verosimiglianza e del colore, quello che io chiamo il buon senso della recitazione: qualità dei nostri vecchi che va intonata ai tempi nostri ». (Si tratta del 1910!)

« Sicché, talvolta — continua Simoni — quando in un attore che venne formato da Lui, scopro d'improvviso un riflesso dell'Arte e della voce di Ermete Novelli, penso non solo a questo grande artista, ma a tutta la storia del nostro teatro.

E mi piace che la fronda nuova, sia ricca dei succhi dell'albero antico ».

\* \* \*

Un esempio.

Ricordiamo un personaggio shakespeariano: Shylock.

Che cos'altro era la splendida interpretazione di Memo Benassi (sia pure ridimensionata dalla regia di Max Reinhardt), se non una estrosissima « variazione sul tema » novelliano?

E, di conseguenza, non si può tacere che le belle prove che, proprio per quel personaggio dettero, recentemente, attori moderni quali Mario Scaccia e Glauco Mauri, non dimenticarono, volutamente, il guizzante e provocatorio modello benassiano, e quindi l'esemplare di Novelli.

E il giro ereditario — per alcuni casi, il « vizio ereditario » dell'imitazione —, continua a tramandarsi... come può...

Il naturalismo di Zacconi, altro esempio gloriosissimo, è arrivato, si può dire, sino a noi.

Egli stesso, del resto, Ermete Zacconi, nella sua ardita longevità artistica — recitò fino ai novanta anni di età, e noi stessi ricordiamo di averlo visto sul palcoscenico del romano Teatro Valle nel 1945 (Lui ottantottenne) in una magistrale interpretazione di « Don Pietro Caruso » di Roberto Bracco —. Egli stesso tramandò la sua Arte, il suo stile, difendendolo strenuamente di persona.

Ebbene, questo naturalismo scenico è ancora vivo, sia pure con l'apporto delle diverse personalità e le conseguenti « deformazioni » (deformazioni che potrebbero anche essere musicalmente definite « variazioni »), è ancora presente in attori tuttora vitali quali Renzo Ricci e Salvo Randone.

D'altro canto, le interpretazioni ibseniane della Duse, hanno avuto, prima nella grande Irma, poi nella fedele e pedissequa Emma Gramatica — quest'ultima anch'essa fenomenale per longevità artistica — una tradizione tramandata per oltre mezzo secolo di storia dell'interpretazione scenica.

(Dagli ultimi lustri del secolo diciannovesimo sino agli anni cinquanta del nostro!).

E, a stare ai progetti dell'illustre epigona non si sarebbe

fermata qui: a ottanta anni di età, per una riunione di compagnia, Ella, la signora Gramatica, proponeva di riprendere puntualmente, ogni anno, almeno un'opera di Ibsen.

La storia dell'interpretazione scenica in Italia, è, in fondo, racchiusa in questi nomi e in pochissimi altri.

Tutto questo, però, è valido, relativamente, tenendo conto che l'arte dell'attore è « scritta sull'acqua » ed è, dunque, in perenne movimento, rinnovantesi, cioè, nell'attimo stesso della sua creazione.

Tutto scorre, sempre, come il divenire di una musica interiore, e niente, è, in realtà, fissato una volta per tutte, e tutto appare sempre effimera illusione.

E' Shakespeare che parla per mezzo di Prospero nella sua « Tempesta »:

« Amico mio, rinfrancatevi. Sono finiti i nostri giuochi.

Quegli attori, come vi avevo detto fin da prima, erano soltanto fantasmi, e si sono, come tali, dissolti nell'aria sottile.

E, come l'edificio senza basi, di quella visione, anche gli alti torrioni incoronati di nuvole, e i sontuosi palazzi, e i templi solenni, e questo stesso globo immenso, con tutte le sue sostanze, dovrà dissolversi come l'immateriale spettacolo dianzi svanito e che svanì nell'aria senza lasciare traccia di sé.

Noi siamo fatti della stoffa di cui son fatti i sogni e la nostra stessa piccola vita è cinta di sonno ».

Difficile, quindi, rievocare, nella sua essenza, un'Arte sensibile alle mille sensazioni e ai mille mutamenti, come quella dell'Attore.

Difficile, specialmente, quando non si è assistito personalmente al « miracolo ».

E il Teatro è miracolo.

\* \* \*

Perciò assai diverso è, per noi, il discorso per quanto riguarda l'Arte di Ruggero Ruggeri, che non esitiamo, qui, subito, a



Ruggero Ruggeri ed Irma Gramatica in una scena del Macbeth (1939).

definire il maggiore attore italiano di questo secolo, ed uno dei maggiori di tutti i tempi e paesi.

Fino alla sua clamorosa rivelazione, l'Arte dell'Attore in Italia, non aveva subito — per tutto il secolo diciannovesimo — grandi sostanziali mutamenti: se si eccettua l'evento sulle scene del naturalismo, succeduto al post-romanticismo, cosa che provocò la famosa polemica fra il gigantesco Tommaso Salvini, « tiranno » della scena mondiale, ed il sanguigno verista Ermete Zacconi.

Ma non era, neanche questo, un mutamento sostanziale della forma espressiva, ma assai più semplicemente un assecondare il nuovo indirizzo dei nuovi autori di teatro.

Basterà, qui, ricordare che tale clamorosa polemica, fra Zacconi e Salvini, era nata a proposito del drammone di Paolo Giacometti « La morte civile », e degli indirizzi diversissimi dati alle rispettive interpretazioni dai due grandi attori mattatori, per ridimensionare anche tali « novità ».

La nuova radicale scossa, la vera coscienza di se stesso, nacque nell'Attore italiano con la Duse e con Ruggeri.

Ma, poi, considerando le rare apparizioni sceniche della Duse in questo secolo, e, quindi, i limitati contatti con il nuovo teatro della grande attrice — basterebbe citare la sua incomprendimento per Pirandello, che pure per Lei scrisse espressamente « La vita che ti diedi » nello stupendo ruolo di Donn'Anna Luna — possiamo senza esitazione dire che questa coscienza nacque soprattutto con Ruggero Ruggeri.

La Duse, Zacconi, Novelli, Ruggeri... ma queste sono eccezioni, mi si risponderà!

E' vero.

Per tutti, o quasi, gli altri attori, esclusi questi eminentissimi, il mestiere veniva tramandato di padre in figlio — artigianalmente — essendo gli attori per la maggior parte dei casi, « figli d'arte », nati, cioè, da un matrimonio fra due comici...

Andando per analogia, ci si può rifare alla tecnica professionale tramandata che gli artieri intagliatori della Val Gardena,

scolpendo nel legno reiteratamente un « Cristo deposto dalla Croce », o « Un cerbiatto ferito », si tramandano da secoli, del pari un piglio artigianale si poteva spesso riscontrare nei comici di un tempo.

Questo il confuso, stridente, contraddittorio panorama della scena teatrale italiana, sul quale, d'improvviso appare stagliata la figura di Ruggero Ruggeri.

Prima considerazione razionale, quindi, nel parlare di Ruggero Ruggeri, attore moderno, è ch'egli sortì dal ceto borghese ed intellettuale, dalla borghesia colta.

Abbiamo visto come, ai suoi tempi, gli attori, fossero tutti, o quasi, figli d'arte e come, cioè, si tramandassero di padre in figlio un mestiere artigianale, che qualche rara volta assurgeva al livello d'Arte.

Erano i tempi in cui il mito del Grande Attore Italiano trionfava su tutti i palcoscenici del Mondo con Tommaso Salvini, Adelaide Ristori, Ernesto Rossi.

Personalità imponenti, queste, che scandivano i versi alferiani attraverso mezzi vocali costruiti tenacemente con una tecnica simile a quella, anch'essa gloriosissima, dei grandi artisti lirici.

L'« Otello » di Salvini, similmente a quello di Tamagno, divenne un simbolo: il simbolo di un'Arte coturnata, michelangiotesca.

Quando, nel 1871 — precisamente il 14 novembre 1871, nacque in Fano, Ruggero Ruggeri (dalla fiorentina Corinna Casazza e dall'avvocato Augusto Ruggeri, laureato anche in lettere, e perciò Preside nel Liceo di Fano), Adelaide Ristori contava cinquantuno anni di età e andava attraversando trionfalmente l'Europa, da Londra a Parigi, dalla Norvegia alla Russia interpretando con la stessa autorità e con lo stesso impegno, la « Fedra » di Racine come la « Lucrezia Borgia » di Victor Hugo, la « Francesca da Rimini » del Pellico con lo stesso impegno rivolto alla « Medea » del Soumet, la Lady Macbeth shakespeariana similmente alla « Mirra », alferiana; Tommaso Salvini, anch'egli cinquantunen-

ne, alternava il suo celebrato Otello ad Orosmane nella « Zaira » del Voltaire; Ernesto Rossi che contava quarantaquattro anni, essendo del '27, andava curando « personali » versioni del teatro shakespeariano, seguito soprattutto da una élite di privilegiati intellettuali.

La intensità, la sonorità, e qualche volta anche il « canto » la rotondità « bella » della dizione, erano le maggiori caratteristiche della recitazione di quei tempi.

I mezzi espressivi venivano assai più curati della stessa espressione, anzi, sovente, a discapito dell'espressione stessa.

Quando, più tardi, il giovine studente Ruggero Ruggeri, in Firenze (dove nel frattempo la famiglia si era portata a causa del trasferimento professionale del padre), fu condotto ad ascoltare il suo illustre concittadino Cesare Rossi, la passione per il teatro divampò in Lui clamorosamente.

A scuola, e fuori, Egli divenne un appassionato di poesia, e subito un dicitore finissimo, o, per dirla alla maniera del tempo, un « fine dicitore ».

Per curare la propria voce e la dizione, Egli frequentò, per un breve periodo, anche un corso di lezioni di impostazione della voce e di canto.

La « leggenda » vorrebbe che questa passione si manifestasse in Lui più precocemente, verso gli otto o nove anni, ma in realtà ciò avvenne poco più tardi in Firenze, dove il giovinetto Ruggeri frequentò assiduamente i loggioni dei teatri in compagnia di qualche raro amico.

(Il suo carattere schivo, ne faceva già, allora, un solitario).

A seconda degli spostamenti scolastico-professionali di suo padre, Ruggeri visitò i teatri di Perugia, di Bologna e ancora di Firenze.

Ma dovette tenere segretissima la passione teatrale, fino alla morte del severo padre che avvenne nel 1886: Ruggero aveva, allora, quindici anni.

Due anni più tardi, dopo aver nuovamente incontrato l'illustre concittadino Cesare Rossi (da non confondersi con il grande

Ernesto Rossi, naturalmente), e dopo averlo ascoltato nel dramma « Patria » di Vittoriano Sardou, Ruggeri ottenne, finalmente, dalla madre amatissima il consenso per entrare in arte.

Era il 1888 e Ruggero Ruggeri contava appena diciassette anni di età.

Cesare Rossi, dopo una regolare « audizione », attraverso la quale dovette intuire subito le qualità del giovine concittadino, lo incoraggiò ad entrare in arte, ed egli stesso gli fece un biglietto di presentazione, per la Compagnia drammatica di Ferrando Germani Benincasa, che agiva a Montecassino.

(Una modesta compagnia, per la verità, come dovrà tristemente constatare il Nostro).

Ruggeri partì immediatamente, accompagnato dalla madre.

Il debutto avvenne di lì a poco (tre o quattro giorni dopo il suo arrivo sulla « piazza ») nell'« Agnese » di Felice Cavallotti: e Ruggeri, dopo la declamazione di un brindisi in versi, ottenne un lusinghiero successo sottolineato da un prolungato applauso a scena aperta. E il fatto non può stupirci, conoscendo la passione, la predilezione di Ruggeri per la Poesia e la sua cultura liceale, insolita in un giovine attore di quei tempi.

In questo, il segno di una prima reazione alla dilagante nuova moda teatrale del realismo crudo e del naturalismo.

Una cosa, questa, che il giovine Ruggeri dovette sentire subito, e per primo.

Occhio alle date: siamo nel 1888!

Ermete Zacconi ha trentun'anni, la Duse trenta, Novelli quaranta.

Il cambio della guardia è già in atto: ritiratasi dalle scene la signora Ristori, divenuta Marchesa Capranica del Grillo, ritiratosi più volte ufficialmente Tommaso Salvini (salvo sporadiche eccezionali *rentrée*), il campo era libero per Novelli e Zacconi, e sopra tutte le altre attrici (ivi comprese la Pezzana e la Tessero) per Eleonora Duse.

Furono la Duse, prima, poi Ruggeri a sentire il bisogno musicale del verso dannunziano per porre un riparo al dilagante

naturalismo crudo ed analitico, vivisezionatore, alla maniera tanto cara allo Zacconi, specializzatosi in raccapriccianti raffigurazioni sceniche di morti per apoplezia, per avvelenamento, per malattie mentali, ereditarie... e chi più ne ha, più ne metta!

\* \* \*

L'incontro fondamentale della carriera artistica di Ruggeri fu, si sa, l'incontro con il verso dannunziano. Ruggeri, nel 1901, contava trent'anni giusti.

Recitava da tredici anni consecutivi.

Aveva avuto — dopo la « gavetta » con il Benincasa e con le sorelle Marchetti — due grandi Maestri, in Luigi Monti, direttore della Compagnia di Adelaide Tessero, con la quale Ruggeri era stato il primo Federico nell'« Arlesiana » di Daudet all'Argentina di Roma, e, poi, Ermete Novelli con il quale ebbe pure cimenti importanti nei tre anni del suo ultimo triennio (Ruggeri restò col Novelli per tre trienni consecutivamente dal 1890 al 1899) culminanti nell'Antonio il « Mercante di Venezia » e nello Jago dell'« Otello ».

Due grandi prove di interpretazione shakespeariana, queste, da far tremare « le vene ed i polsi », se si considera lo strombazzamento per le osannate tradizioni dello Shakespeare italiano con Rossi e la Ristori, e Salvini.

E se si considera che il Novelli, nel « Mercante di Venezia », accentrava su di sé l'attenzione, mutilando l'opera dell'ultimo atto, ed intitolando lo spettacolo « Shylock » (dal personaggio da Lui, peraltro, mirabilmente interpretato), Ruggeri doveva fare piccoli prodigi per essere notato ed applaudito in simili ruoli, accanto ad un mattatore tanto grande, ed in tali circostanze tutt'altro che propizie.

Eppure la rivelazione ufficiale e clamorosa di Ruggeri venne più tardi: quando il 27 gennaio 1901, morte di Giuseppe Verdi, Ruggeri pensò bene di inserire fra le sue dizioni, di portare cioè all'onore della ribalta la declamazione di versi, fra un atto e l'altro di una rappresentazione, con la mirabile « Ode a Verdi ».

Ma ascoltiamo dalla voce di Ruggeri stesso come andarono le cose.

« L'estasi di Aligi » è un raro documento scritto di proprio pugno dal primo Aligi.

(Questo scritto apparve su « Il Dramma », nel 1951, per gli ottant'anni di Ruggeri).

\* \* \*

« Ho sempre amato i Poeti e le alate musiche delle strofe ispirate ed armoniose.

Favorito dall'ambiente familiare vissi gli anni dell'adolescenza nell'amore, nel rispetto e nella consuetudine quotidiana delle lettere.

Più tardi, poco più tardi — continua Ruggeri —, quando in me si rivelò la passione della scena, i miei primi amori e i miei primi studi andarono ai poeti del teatro, alle cadenze armoniose dei personaggi eroici che esprimevano in versi eloquenti i tumulti dell'animo.

E se nel teatro di quel tempo, fine ottocento, questa mia naturale tendenza non trovò che rare opportunità di applicazione, pure mi era già abitudine, fin da allora bene accolta dagli ascoltatori, di dire in certe « serate », tra un atto e l'altro, qualche lirica dei nostri grandi, da Lorenzo il Magnifico a Giosué Carducci.

E poiché in quel tempo morì Giuseppe Verdi, volli nelle mie dizioni includere anche la canzone, la mirabile canzone che Gabriele D'Annunzio aveva composto in gloria del grande compositore.

Scrissi, perciò, al D'Annunzio chiedendogli il permesso di recitarla.

Mi venne subito, pronta e cortese, l'adesione del Poeta.

Fu a Milano, ove recitavo con la Compagnia Talli-Gramatica-Calabresi che mi giunse da Gabriele D'Annunzio l'invito di andare a visitarlo all'Albergo Cavour.

Accorsi subito, felice di incontrarlo e conoscerlo.

Ma la mia sorpresa non fu poca, quando il Poeta mi pregò



Ruggero Ruggeri e Luigi Pirandello in una foto del 1926.

di recitare la sua canzone all'improvviso davanti a lui, per lui. Non ci fu modo di esimermi e quando l'ebbi detta, Egli volle con squisita cortesia darmi qualche consiglio e qualche utile chiarificazione.

Poi, quand'ero per congedarmi, mi interrogò per chiedermi se pensassi Virgilio Talli disposto a considerare l'eventualità di rappresentare un'opera da lui finita di scrivere proprio in quei giorni per il teatro: « LA FIGLIA DI JORIO ».

Mi affrettai, dunque, a comunicare a Virgilio Talli quanto Gabriele D'Annunzio mi aveva detto.

E poco tempo dopo, i tre capocomici — Irma Gramatica, Virgilio Talli, Oreste Calabresi — furono convocati da D'Annunzio per ascoltare la lettura della « Figlia di Jorio ».

Assistevò anch'io a quella rivelazione di un capolavoro, che, subito, sin dalle prime scene, ci stupì e ci rapì. Con la sua voce metallica, che dava una intensa vita alle parole una per una, il Poeta lesse l'opera sua in modo che ogni valore drammatico e lirico ce ne fosse compiutamente rivelato. Particolarmente intensa fu la mia silenziosa commozione.

Trovavo finalmente l'interpretazione che da tanto tempo il mio amore per la Poesia si augurava. L'estasi di Aligi nacque, forse, in me dall'estasi con la quale ascoltai il suo canto dalla voce stessa del Poeta ». Fin qui Ruggeri...

E la critica (è storia del teatro rappresentato, questa) salutò questo incontro, appunto, come un miracolo, come un miracolo irripetibile: non per niente Silvio D'Amico, per la morte di Ruggeri, cinquant'anni più tardi, intitolerà il suo doppio « necrologio » con queste significative parole: «Aligi dorme per l'eternità».

Sempre all'insegna di un dannunzianesimo fortemente sentito nell'impasto musicale della parola, e di un nuovissimo Oscar Wilde (« Salomé »), Ruggeri costituì le sue due primissime formazioni capocomicali.

La prima — dal 1906 al 1909 — accanto ad Emma Gramatica, con la quale portò al successo un dramma « moderno » di D'Annunzio che era caduto alla prima rappresentazione romana

del « Costanzi » con Zacconi e Ines Cristina, e che sarebbe divenuto, poi, un cavallo di battaglia del Nostro: « Più che l'amore ».

La seconda — dal 1909 al 1912 — con la bellissima Lyda Borelli, per la quale allestì oltre a « Salomé », la « Marcia nuziale », « L'artiglio », « La modella » di Testoni e « Tristi amori ».

E' questo il periodo estetizzante, raffinatissimo del superbo dicitore Ruggeri, divenuto l'idolo delle signore con le seducenti interpretazioni del « Demi-monde », del « Bosco sacro », e de « L'amico delle donne ».

Ed è a questo periodo che vengono solitamente rivolte le maggiori accuse per la compiacenza e l'indugio di Ruggeri verso un teatro leggero: Bataille, Dumas, Bernstein, De Flers & Caillet.

Soltanto nel 1915, Ruggeri, avendo accanto a sè Wanda Capodaglio e, poi, Vera Vergani nei doppi ruoli alternati di prima donna e di attrice giovane, si cimentò con « Amleto » e, subito, dopo, con « Macbeth ».

Ma anche questo « ritardo » è per noi il segno di una profondissima coscienza professionale: Ruggeri si accosta nuovamente a Shakespeare, dopo l'Antonio del « Mercante » e il sottile Jago, quando ha 44 anni di età e 27 anni di palcoscenico.

Il suo « Amleto » fu, allora, salutato come quello più moderno, atteso da decenni.

Moderno? Romantico? Tutte e due le cose insieme.

Può sembrare una antitesi, ma è così: moderno in quanto romantico.

Moderno, poiché, polemicamente, andava a riproporre il romanticismo dopo l'ondata del naturalismo volgare e stucchevole.

Comunque, enigmatico quanto lo si voglia definire, l'Amleto di Ruggeri trionfò in ogni parte del mondo — particolarmente significativo il riconoscimento londinese del '26 ove Ruggeri venne paragonato al grande Irving — e vi trionfò incontrastato almeno per una ventina di anni: fino, cioè, al debutto italiano di Moissi in « Amleto ».

(E a questo proposito la signora Capodaglio — che era stata

la prima Ofelia di Ruggeri, e che fu, poi, la madre di Amleto con Moissi — ha posto l'accento sulla differenziazione tra il romantico Principe di Danimarca ruggeriano, e l'Amleto freudiano e « tutto interiore » di Moissi, e, in un certo senso, a vantaggio di quest'ultimo).

Ma ecco alcuni « documenti » indiscutibilmente a favore di Ruggero Ruggeri:

Ecco cosa ne scriveva Renato Simoni dopo la primissima di « Amleto » al Teatro Lirico di Milano, sulle autorevoli colonne del « Corriere della sera »:

« Da un pezzo aspettavo Ruggero Ruggeri a giorni come questo...

Ruggero Ruggeri non ha cincischiato di piccoli particolari d'osservazione il personaggio (Amleto), Egli l'ha sbizzato in grande.

Ne ha tracciato le linee sintetiche. La sua è una interpretazione che si accosta — senza imitarle — alle grandi interpretazioni romantiche del passato ».

E, a Roma, Silvio D'Amico:

« E' chiaro che da questo Amleto traspare una cura studiosa, uno scrupolo che non hanno nulla di comune con le improvvisazioni a braccio cui i nostri grandi attori contemporanei ci hanno abituato ».

A Londra un autorevole critico scrisse che il Bourbage, il socio e compagno di William Shakespeare che per primo recitò la tragedia nel Teatro del Globo, doveva averla intesa e rappresentata allo stesso modo di Ruggeri.

Che più?

\* \* \*

I critici aspri ricordano e sottolineano con insistenza, però, che, per dirla con Ruggeri, « deposte le pelli del pastore Aligi, ed i costumi elisabettiani », il Nostro tornò assai più comodamente, assai più a suo agio, a indossare le proprie eleganti marsine.

E insistono nel ripetere che fu il suo illustre amico ed ammiratore Saverio Procida a far sì che Ruggeri portasse sulle scene il personaggio a lui particolarmente congeniale di Don Fiorenzo, il « Piccolo Santo », nella omonima commedia di Roberto Bracco.

Ruggeri, infatti, aveva confidato al proprio amministratore Manzini:

« Diffidavo di me stesso, come forse non ho mai diffidato, di fronte alla poderosa complessità spirituale ed alla lineare semplicità del personaggio di Fiorenzo ».

Ma, dopo la prima milanese (1° aprile 1915) Simoni annotava per la storia:

« Ruggeri è stato un magnifico collaboratore di Roberto Bracco.

Quest'attore che ha ormai raggiunto la sua piena espansione ha trovato nel personaggio di Don Fiorenzo una figura completamente rispondente alla necessità e alla volontà della sua Arte. Ruggeri è l'attore della passione contenuta, il finissimo riproduttore dei sentimenti che si chiudono gelosamente nel profondo.

Non si può desiderare un interprete più perfetto di Lui per il "Piccolo Santo" ».

Anche questo un episodio secondario, trascurabile?

Sembrerebbe di sì, per la severa critica « impegnata ».

Ma, a smentirla clamorosamente, questa critica austera, avvenne subito, il terzo grande incontro, fondamentale, nella vita artistica di Ruggeri — dopo D'Annunzio e dopo il teatro shakespeariano —: l'incontro con il teatro di Luigi Pirandello.

Fu Piero Gobetti nella sua acuta « Frusta teatrale » a notare per primo l'importanza di questo fatto teatrale:

« Ci voleva Pirandello perché Ruggeri si svegliasse...

Pirandello ha fatto ritrovare a Ruggeri le sue maggiori qualità maschie e la sua originalità di uomo riflessivo e di dicitore dialettico.

Qui il segreto di Ruggeri è tutto interiore e la sua raffinatezza, sembra sorgere da una metafisica serenità... ».

Già nel 1917, Ruggeri aveva presentato a Torino la novità « Il piacere dell'onestà »; e l'anno successivo « Il giuoco delle parti »; e nel '20, « Tutto per bene ».

Angelo Baldovino, Leone Gala, Martino Lori: bastano i nomi dei personaggi sostenuti da Ruggeri in queste opere per rievocare le interpretazioni di Ruggeri e per sovrapporle, naturalmente, istintivamente *a tutte le altre che verranno*.

Pirandello scriveva, in quegli anni di guerra, al figlio Stefano, combattente, che Ruggeri gli rivelava le proprie opere teatrali.

E la critica riconosceva che « al lieto successo della commedia di Pirandello — (« Il piacere dell'onestà ») — contribuì la stupenda interpretazione di Ruggero Ruggeri, che uscì con i lauri della vittoria dagli intricati labirinti dei sillogismi cartesiani di Baldovino ».

Era Ruggeri, quindi, ad imporre Pirandello!!

Ma andiamo avanti, con le documentazioni <sup>1)</sup>.

Nel 1921, Ruggeri avrebbe dovuto essere il primo « Padre » nei « Sei personaggi in cerca d'autore », opera che interpreterà soltanto nel 1936 — pochi giorni prima della morte di Pirandello —, dal quale ebbe pure consigli preziosi per la messinscena.

« Vorrei che questa nuova edizione — scriveva Pirandello a Ruggeri — attuasse interamente o almeno nel miglior modo possibile la visione avuta dal lavoro quando l'ho scritto... ».

« Si vedrebbe, così, che questo dramma, ritenuto come la più nuova delle espressioni teatrali, è la più vera tragedia classica, rinnovata in tutti i suoi propri elementi ».

E Ruggeri cercherà di realizzare questi intendimenti dell'Autore, fedelmente.

Finalmente, nel 1922, venne « ENRICO IV ».

---

<sup>1)</sup> Le documentazioni si trovano numerose ed ordinate nei volumi di Leonardo Bragaglia, « *Ruggero Ruggeri in sessantacinque anni di storia del teatro rappresentato* » e « *Interpreti Pirandelliani* » (Trevi editore, Roma).

Ma già in data 12 ottobre 1920, Pirandello aveva scritto a Ruggero Ruggeri:

« Una commedia nuova, e, al solito, espressamente ed unicamente per Lei, ci sarà senza dubbio, se la vuole, per la sua ripresa in ottobre all'Argentina.

« La scriverò e la penserò tenendo Lei sempre presente, come ho già fatto per Baldovino, per Leone Gala, per Martino Lori, che mi vivono sempre davanti con la sua persona, con la sua voce, con i suoi silenzi ».

E Pirandello, che in un'altra lettera definirà Ruggeri, « Maestro d'ogni composto ardire sulla scena », descritto il soggetto di Enrico IV°, così concludeva:

« Senza falsa modestia, l'argomento mi par degno di Lei e della potenza della Sua Arte. Ma prima di mettermi al lavoro, vorrei che Ella mi dicesse qualche cosa, e se lo approva, e se le piace... ».

*E' chiaro che io desidero porre l'accento, troppo spesso trascurato, sul fatto che fu Ruggeri ad imporre Pirandello, per il quale il pubblico e certa critica parevano ancora sordi ed immaturi.*

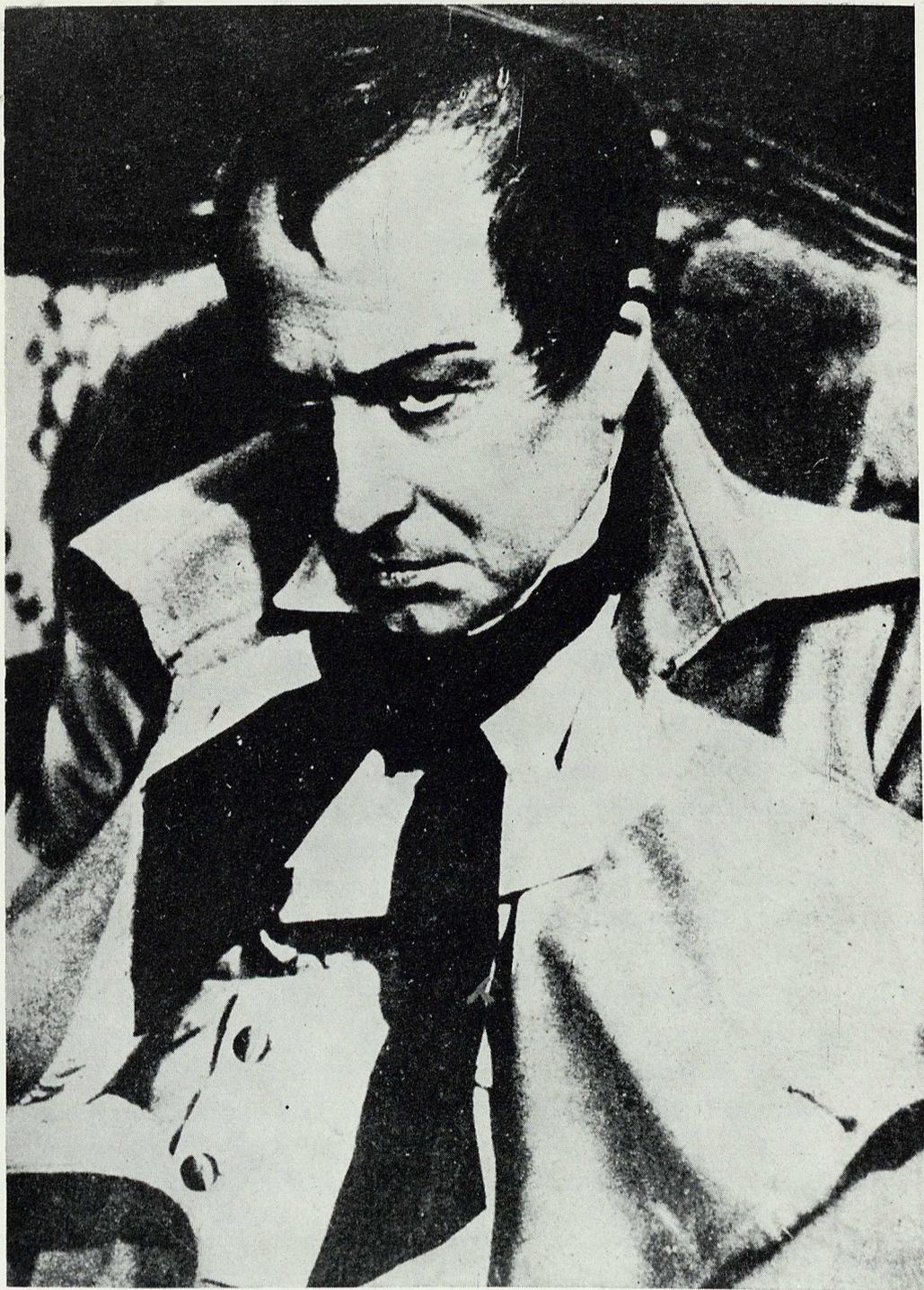
In un periodo per il quale solitamente, le lodi vanno oggi rivolte ai primi dilettanteschi « sperimentali », teatrini di avanguardia, frequentati da pochi spettatori in cerca dello scandalo teatrale, della novità per la novità, era Ruggeri che con maggiore coraggio ed intelligenza, andava presentando al vasto pubblico, e con la propria autorità posta al servizio di quei testi nei quali Egli per primo dovette credere, il maggiore autore contemporaneo della storia del teatro <sup>2)</sup>.

---

<sup>2)</sup> Anche qui desideriamo porre l'accento, e non senza una punta polemica, sulla funzione del capocomico Ruggeri.

Nelle cantine, davanti a pochi reumatizzati spettatori « portoghesi », venivano recitati testi « sperimentali » futuristi e pazzoidi, nessuno dei quali ha avuto una duratura vita scenica.

Ruggeri, contemporaneamente a queste attività sotterranee avanguar-



Un primo piano di Ruggiero Ruggeri come Napoleone nel film *Sant'Elena, piccola isola* (1941).

Un altro esempio?

Sul romano quotidiano « Il giornale d'Italia », Toma concludeva la sua recensione, il 25 maggio 1923, dopo la prima rappresentazione dell'« Enrico IV° » di Ruggero Ruggeri (a Roma il dramma era già stato presentato da Uberto Palmarini e Wanda Capodaglio) con queste illuminanti parole di cronaca:

« Era presente in sala Luigi Pirandello, ed il pubblico volle generosamente associarlo al trionfo di Ruggero Ruggeri, acclamandolo ».

E' chiaro, dunque.

\* \* \*

Di Pirandello, Ruggeri recitò undici commedie, delle quali otto nuovissime.

Dopo « Il piacere dell'onestà », dopo « Il giuoco delle parti » e « Tutto per bene », dopo « Enrico IV° » e « Vestire gli ignudi » (queste ultime due allestite dal Talli per la gloriosa Compagnia Nazionale Talli-Borelli-Ruggeri - 1922-23), dopo « Sogno (ma forse no) », presentato a New York durante il volontario esilio di Ruggeri dal '27 al '30 — periodo nel quale Ruggeri si rinnovò, si affinò, si guardò intorno fingendo di riposarsi (fra l'altro sposò a Parigi la bella e sventurata madame Germaine) —, dopo i maturi cimenti del Padre nei « Sei personaggi » e del Laudisi nel « Così è (se vi pare) » accanto ad Irma Gramatica, venne il metafisico Romeo Daddi del « Non si sa come » (1935), il filosofo di « All'uscita », e, infine, « L'uomo dal fiore in bocca ».

Dopo tanta attività, Ruggeri ebbe una crisi interiore d'artista dal '28 al '30, e andò girando l'Europa e l'America, rinnovandosi, inseguendo sempre un suo personale perfezionismo interpretativo.

Infatti, tornando a recitare, nel 1931, a sessanta anni di età,

---

diste e sperimentali, andava presentando ufficialmente il teatro di Pirandello.

e con quarantatre anni di carriera sulle spalle, Ruggeri fu salutato, ovunque, come il più grande attore d'Europa.

(In quegli anni, fu accanto a Ruggeri, Paola Borboni, e poi ancora nel '41-42 per la stagione celebrativa dei settanta anni del grande attore con le memorabili recite del « Pensiero » di Leonida Andreiev e del « Maestro » di Bahr).

A questo periodo risalgono anche i nostri personali ricordi di spettatore giovinetto. Ricordi, cioè, per i dieci ultimi anni della carriera di Ruggeri: dal 1943 al 1953, dai settantadue agli ottantadue anni di età di Ruggero Ruggeri, culminanti nelle recite trionfali di Parigi e di Londra, ove, per la sua maggiore interpretazione di sempre, « Tutto per bene », anche Sir Laurence Olivier si inginocchiò davanti a Lui.

A proposito dell'ultima recita di Ruggeri, al Teatro Eliseo di Roma (20 maggio 1953) così ne riferiva sul quotidiano « Il Tempo », Silvio D'Amico: « Ruggero Ruggeri, attraverso i mezzi più semplici aveva riattinto i culmini della tragedia. E il teatro fu invaso non più dall'entusiasmo, ma dal delirio, e tutto il pubblico, sorto in piedi, lo acclamava e lo invocava, non *più come un attore sia pure grandissimo, ma come un altro Poeta* ».

Era l'ultima volta.

Il 20 luglio 1953, alle ore 21,55, ora nella quale solitamente faceva il suo primo ingresso in scena, Ruggero Ruggeri, spirava, in Milano.

Il suo libro di lettura, il suo ultimo libro, era rimasto aperto sulle ultime battute dell'« Enrico IV° » shakespeariano, ove è scritto:

« Chiudetemi gli occhi. Abbassate le cortine e andiamo tutti a meditare ».

\* \* \*

Come era, dunque, la recitazione di Ruggero Ruggeri?

Nel nostro saggio (« Ruggero Ruggeri in sessantacinque anni di storia del teatro rappresentato ») la definimmo una recitazione epica ante-litteram.

Tanto era sobrio il modo raffinato del porgere, la dizione nitida balzata in argento, quasi metallica, di testa, quanto l'interpretazione scarna, essenziale, eppure incisiva: quasi fosse l'enunciazione di un teorema fatta da un Poeta.

Ma la voce di Ruggeri era maliosa, quasi cantante: ma era un canto dell'anima.

Un canto interiore, intenso, travolgente.

Una autentica « *fiamma contenuta* ».

Scrisse assai bene il Contini, a proposito di questa voce ruggeriana, tanto esaltata ed esaltante quanto discussa da un pubblico volgare e ancora stordito dai « tromboni »:

« Era una voce poetica, una voce, cioè, che di per se stessa sapeva conferire alle parole novità e risonanze d'espressione, avvolgerle di quell'aura misteriosa, tra di malinconia e di musica, che è l'essenza della Poesia ».

E così il Fiocco parlò, anche per questa vocalità poetica, di un « Ruggeri metafisico », e Carlo Terròn, con profondo acume, scoprì il lirismo critico di Ruggeri: mirabile antitesi che definisce superbamente l'Arte ruggeriana.

Ruggeri, fu, poi, salutato, come il maggiore attore del nostro glorioso passato — l'ultimo grande attore — mentre avrebbe potuto e dovuto essere salutato come l'esemplare unico per il grande attore di domani.

Inutili le critiche: anche quelle rivolte al suo repertorio.

Ruggeri inseguì per tutta la vita un perfezionismo da grande concertista e vi approdò trionfalmente, limando e coltivando la sua Arte che fu sempre più avanti dei suoi tempi.

Infatti, a chi si complimentava con Lui, andava ripetendo che soltanto negli ultimi anni della sua carriera era soddisfatto di sé.

E' vero, si compiacque, qualche volta, di questo virtuosismo — come, oggi, poniamo, un von Karajan, che dopo aver portato a livello di perfezione l'interpretazione di Mozart, si concede il lusso di arricchire della sua arte prestigiosa una discussa esecuzione di « Cavalleria » e « Pagliacci » —, così Ruggeri donò ali,

le sue ali, che erano ali di aquila, a « Baci perduti » di Birabeau, e a « Quella vecchia canaglia! » di Notziere, a « Demi-monde » e a « L'amico delle donne » di Dumas, a « Il brutto e le belle » di Lopez e a « L'artiglio » di Bernestein, a « Il nuovo idolo » di De Curel e a « Il signore e la signora Tal dei Tali » di Amiél, alla stessa stregua dell'impegno rivolto ad Amleto e a Macbeth, alle opere pirandelliane, alle superbe interpretazioni del Diacono Martino, di Tiresia, del Sindaco Orden, di Socrate, e dell'Arcivescovo di Canterbury.

Ma non dobbiamo qui tacere che Ruggeri fu, e in questo da tutti riconosciuto, un sublime dicitore di versi: vale a dire che Egli eccelse nel maggiore ed ambizioso cimento cui un attore si possa provare, tramandare con la propria voce e la propria intelligenza d'interprete, i messaggi immortali dei più grandi poeti dell'umanità.

E aggiungeremo, allora, agli autori interpretati da Ruggeri questi altri nomi: Dante Alighieri, Giacomo Leopardi, Lorenzo il Magnifico.

Ma non ci curiamo delle critiche ed assumiamoci pure la responsabilità e l'accusa dell'agiografia: tanto, nel caso Ruggeri, siamo in buona compagnia, con Simoni e Tilgher, con Gobetti e Gramsci, con D'Amico e Contini, con Alvaro e Pirandello.

E ci fu anche chi scrisse che Ruggeri fu tanto grande da potersi permettere il lusso di recitare Viola come si trattasse di Cechov, Tiersi come si trattasse di Wilde, Giannini come si trattasse di Ibsen.

Sottile ironia, ma, in un certo senso, anche piuttosto sollecitanti per l'Attore.

Inspiegabile, comunque, appare il silenzio omertoso dei teatranti italiani in questi ultimi diciotto anni dalla scomparsa di Ruggero Ruggeri.

E, di conseguenza, il muro di silenzio alzato contro il mio saggio e le manifestazioni, conferenze, spettacoli, articoli vari, atti a celebrarlo.

Due eccezioni furono fatte da Giovanni Calendoli su « Il

Dramma» di Ridenti il quale riconobbe che «la splendente carriera del grande attore è ripercorsa in tutte le sue tappe, anche minori e, nel limite del possibile, è documentata attraverso le testimonianze dei giornalisti e dei giudizi critici» e che «questi materiali sono stati scelti e coordinati con il gusto di un uomo di teatro quale è il Bragaglia, attore e regista non ignaro delle più avanzate esperienze attuali e tuttavia rispettoso delle tradizioni del passato», e da Achille Fiocco che volle chiarire due cose specialmente: «La capacità che il Bragaglia ha avuto nel seguire la curva cronologica dell'attore e della scena, tra la fine del secolo scorso e la prima metà del nostro, e nello stesso tempo l'abilità nel dividere gli argomenti, la attenzione particolare rivolta alla novità rivoluzionaria di quell'Arte...».

Il giornalista Nunzio Lussu riconosceva che «Leonardo Bragaglia ha portato un contributo nuovo alla documentazione del teatro italiano del '900».

E il sogno utopistico di chi scrive è dei più ambiziosi: fare a poco a poco, una Storia del Teatro rappresentato, del teatro vivo, delle rappresentazioni teatrali.

Non una storia di autori e di testi scritti, ma una storia viva e palpitante dei testi di quegli autori, e dei loro interpreti, registi, critici, spettatori ecc.

Potevo cominciare meglio che con Ruggeri?

Nessun teatrante serio e preparato, onesto e sensibile del passato, potrebbe non ammetterlo.

Dirò, per concludere, andando per eliminazione — in questo caso si fa prima a citare i soli, rarissimi dissenzienti — che soltanto due ciociari radicati rimasero sordi ed insensibili ai magici incantesimi delle sottili ballate sussurrate a generazioni e generazioni di pubblici colti e raffinati da Ruggero Ruggeri: soltanto Anton Giulio Bragaglia il quale chiamava Ruggeri «il sacro fuoco» (e ce ne vergognamo per lui, per nostro «zio», naturalmente!) e Giorgio Prospero critico del «Tempo», (che mi disse che Ruggeri non lo interessava e che non gli era mai piaciuto, e che per questo motivo soltanto non aveva recensito il mio li-

bro), soltanto questi due signori non levarono inni al genio di questo Attore, tanto grande da poter da solo riassumere tutta un'Arte <sup>3</sup>).

LEONARDO BRAGAGLIA

---

<sup>3</sup>) E' di questi giorni, alla scadenza del primo centenario della nascita di RUGGERI, un altro episodio increscioso.

E' un episodio che va ad aggiungersi al comportamento di A. G. B., antesignano distruttore del mito del grande attore italiano — elemento indispensabile, invece, a mio avviso per una vitalità del teatro rappresentato —; all'assenteismo di Prosperi, di Tian direttore di una Accademia il cui fondatore (D'Amico) era stato fra i più strenui ed esaltati araldi dell'arte ruggeriana; agli stessi componenti la commissione del Premio Ruggeri slittante verso un assurdo qualunquismo livellatore cui allude chiarissimamente Franco Battistelli in un numero del notiziario « *Fano* » (Anno 7°, n. 4, agosto-settembre 1971).

La rivista specializzata « *Il Dramma* », non più diretta da Lucio Ridenti, si è rifiutata di commemorare Ruggeri nel primo centenario della nascita, dopo che il suo direttore, Maurizio Liverani, si era detto « disposto » a pubblicare il testo di questa mia conferenza tanto discussa quanto applaudita.

Quali mani, estranee certamente alla storia del teatro rappresentato, sono intervenute, per « insabbiare e livellare », ai danni di Ruggero Ruggeri?